

Литературный персонаж как субъект цитации: героиня Г. Айзенрайха в роли героини Ф. Достоевского

Теория интертекстуальности под субъектом цитации, как известно, в первую очередь подразумевает автора. Причем именно с неизбежной цитатностью авторского мышления теоретиками постструктурализма связывалась идея его несамостоятельности и его смерти в тексте в качестве субъекта творения.

Подобный методологический вывод был сделан и в отношении читателя: ему также было отказано в суверенной субъективности, сознание его, подобно авторскому, было осмыслено в качестве некой суммы текстов.

В рамках теории смерти субъекта постструктуралисты осуществили и смерть литературного персонажа. Так, английская писательница и литературовед К. Брук-Роуз в работе «Растворение характера в романе» (1986) писала о полной деструкции литературного персонажа, ставшей основным принципом изображения человека в литературе постмодернизма. Эта деструкция, по мнению исследовательницы, выразилась в утрате персонажем новейшей литературы того цельного, объемного, детерминированного психологически и социально характера, которым отличался персонаж литературы реализма: в современной литературе, дескать, персонаж конструируется автором не как цельный полнокровный образ, а как «место», где борются различные функции, ни одной из которых он не тождественен. Такой персонаж не поддается читательскому узнаванию, о чем писал и П. Рикер, обозначив это явление современной литературы «утратой идентификации персонажа».

Феномен деструкции литературного персонажа в постструктурализме связывается с общекультурным процессом утраты человеком новейшего времени персональной идентичности (концепции децентрации субъекта и деперсонализации культуры Ж. Лакана, Ю. Кристевой, Ж. Деррида, Ж. Делеза, М. Фуко и др.). Утрата со-

временным человеком цельности и целостности была осознана как основная причина ухода из литературы психологически и социально мотивированного характера. В рамках постмодернистских теорий человек рассматривается как существо, управляемое рядом надличных феноменов (идеологией, культурой, бессознательным, универсальными языковыми структурами и универсальными структурами мышления) и неспособное разобраться в природе собственного сознания и поведения, и в то же время как существо, драматически устремленное к идентификации с самой собой, пытающееся преодолеть свою разорванность и смятенность. Обратим внимание на разницу в теоретическом обосновании смерти субъекта в отношении автора и читателя, с одной стороны, и в отношении персонажа, с другой. Теоретическая аннигиляция автора и читателя выводится именно из постулата о цитатности сознания как скриптора, так и реципиента (по Р. Барту, цитатность превращает сознание в «коллаж банальных стереотипов»).

В отношении же персонажа постулат о смерти субъекта опосредуется не тезисом о тотальной интертекстуальности сознания, а тезисом о фиктивности, иллюзорности целостного, психологически мотивированного образа. То есть при разговоре о персонаже художественного произведения проблема цитатности сознания, его несамостоятельности уходит из сферы ближайшего рассмотрения, будучи заменена проблемой его разорванности, фрагментированности, внутренней парадоксальности и проблемой поиска им собственной идентичности.

Возможно, это отличие в философском обосновании смерти литературного персонажа связано с его виртуальной природой — с тем, что он является продуктом художественной деятельности автора и рецептивной деятельности читателя. Возможно также, что это отличие связано с многофункциональностью самой цитации. В связи с этим поставим вопрос о том, так ли уж универсальна функция цитации, состоящая в умерщвлении субъекта. Этот вопрос представляется тем более актуальным, что современной герменевтикой цитирование (заимствование воображаемой ситуации) — в рамках повествовательной или рецептивной деятельности субъекта — рассматривается, в частности, и как способ формирования субъектом персональной идентичности: в заимствовании

соответственных знаков и символов культуры П. Рикеру виделась возможность восстановления «дивидом» целостности (в то время как постструктуралисты видели ее в коммуникативной деятельности с Другим и в деятельности воображения субъекта).

Итак, цитация оказывается достаточно проблемным топосом современного литературоведения. Предметом особого внимания в рамках данного сочинения является цитация, субъектом которой становится сам литературный персонаж. Нас интересует персонаж, не просто открыто цитирующий литературный первоисточник, а превращающий литературную цитату в акт самовыражения и жизнестроительства, моделирующий свое мировосприятие и свой жест по литературному образцу. Виновата ли в исчезновении из новейшей литературы цельного характера его воля к цитате? Насколько неизбежной является связь цитатной активности персонажа с провозглашенным постструктуралистами феноменом деструкции его образа? В какой мере цитата в устах и жестах литературного персонажа проявляет себя в качестве орудия убийства его характерности?

Невольно и неосознанно цитатное сознание демонстрируют многие литературные персонажи, подчас это происходит и вне намерения автора. Значительно реже литературный персонаж оказывается субъектом сознательного цитирования, выверяя собственный жест по литературному первоисточнику, хотя вошел в литературу подобный персонаж достаточно давно. Создателем его был Сервантес, а объектом его цитации — Амадис Галльский, герой оригинального испанского рыцарского романа. Дон Кихот — герой, осуществляющий жизнь как цитату, появился как следствие критического авторского осмысления рыцарского штампа, культивировавшегося в европейской литературе того времени.

Во второй раз играющий в литературного героя персонаж выходит на сцену европейской словесности в литературе, предметом осмысления которой стала эксплуатация в культуре романтического (или — ранее — готического и сентиментального) стереотипа. Хрестоматийный пример — Эмма Бовари, героиня с извращенным романтическим штампом сознанием. У Флобера личностная трагедия героини напрямую связана с цитатностью, несамостоятельностью ее сознания, зависимостью его от языковых и куль-

турных стереотипов, что, впрочем, не сказалось на полнокровности, характерности образа Эммы Бовари.

Обратим внимание на то, что в литературе, осмысляющей рыцарский и романтический стереотип, цитация героем литературного образца оценивается негативно — как постыдное подражание (безумное — в случае с Дон Кихотом и бездумное, пошлое — в случае с Эммой Бовари). Недаром Дон Кихот перестает быть однозначно комическим персонажем, когда отказывается от примитивного воспроизведения стилистики рыцарского поведения: он превращается в самостоятельную этическую личность, и история его приобретает *трагикомический* пафос. Недаром убийственным разоблачением героя выглядит подозрение Татьяны о подражательности Евгения Онегина, когда он привиделся ей «ничтожным призраком» романтического героя, пародией на него. Недаром и подпольному парадоксалисту Достоевского моделирование героического будущего по романтическому («манфредовскому») образу представляется «пошлым и подлым». (Здесь попутно укажем на то, что подпольный Достоевский впервые провозгласил смерть героя, объявив себя антигероем. Причем он имеет в виду не только декларацию безнравственности, но и драму собственной невоплощенности, раздвоенности. Характерно, что свою человеческую неполноценность он пыгается преодолеть в игре в романтического героя.)

Третий акт выхода на литературную сцену цитирующего персонажа после литературы пострыцарской и постромантической — это литература второй половины XX века. Здесь цитата в устах и жестах героя очевидно обретает иной статус. Выводя персонаж, конструирующий жизнь по литературному образцу, автор уже не обязательно подразумевает критику пошлого и неосмысленного заимствования. Недаром, цитируя, постмодернистский герой обращается не к ближайшей — предшествующей — литературной эпохе, а к самому *широкому полю* мировой литературы.

«Широкое поле» — так называется один из последних романов Гюнтера Грасса, посвященный историческому моменту воссоединения Германии после разрушения Берлинской стены. Герой Грасса собственную реакцию на драматизм происходящего облачает именно в форму литературной цитаты: он моделирует свою

жизнь по образу жизни своего любимого писателя Т. Фонтане, заимствуя также элементы судеб его персонажей. «Широкое поле» — это цитата из романа Фонтане «Эффи Брист» и в то же время метафора литературы, в широкой и многомерной сфере которой возможно обретение собственной, суверенной от исторических катаклизмов субъективности.

Для автора второй половины XX века цитатная активность героя перестает быть способом разоблачения неподлинности его сознания, напротив, она становится способом конституирования его характера. В поступках героя литературы постмодерна цитата также перестает быть формой замещения его личности, а становится способом осуществления им самим собственной экзистенции, способом формирования подлинности. Так, маг Д. Фаулза, осуществляя цитацию из шекспировской «Бури», овеществляет свой замысел, который состоит в надежде откорректировать реальную действительность, придать ей телеологическое содержание.

Другой пример: герой польского писателя Ежи Пильха, осуществляя цитацию из «Записок из подполья», отказывается от ложной социальной реализации, хотя и не обретает взамен тождественности себе.

Причем цитирующий герой постмодернистской литературы часто открыто декларирует заимствование жеста, не опасаясь негативной оценки его. Он возлагает на цитату особые надежды, предполагая посредством цитации расширить ограниченные возможности действительности, разрешить ее противоречия и обрести в цитации детерминанту своего противоречивого поведения или странного чувства.

Подобное литературное конституирование героем собственной авантюры и собственного переживания мы встречаем и в рассказе австрийского писателя Герберта Айзенрайха (р. 1925) «Приключение, как у Достоевского». Героиней рассказа является молодая женщина, образ которой с первых же фраз рассказа отчетливо детерминируется высоким социальным статусом: «Она родилась в богатой семье, да и замуж вышла за равню, с мужем и детьми она жила теперь в двухэтажной вилле на берегу озера, — полчаса езды на машине от города, — жила той налаженной жизнью, которая дается привычным, потомственным благосостоянием», — это

первая фраза рассказа¹. Услышав на улице обращенную к ней просьбу молодой девушки о милостыне, она чувствует себя втянутой «в нечто такое, чего до сих пор еще не испытывала, о чем только читала, — в приключение, как у Достоевского!» (с. 454). Возбужденная предоставленным шансом пережить «литературное приключение», дама в благотворительном порыве приглашает девушку на ужин в ресторан, принимая ее робкие попытки отказаться от приглашения за выражение стеснения и испуга.

В ходе повествования выясняется, что та незначительная сумма, о которой просила героиню бедная девушка, нужна была ей вовсе не «на кусок хлеба», а на трамвай и перронный билет, чтобы попасть на вокзал и проводить своего друга, с которым она была разлучена злой волей опустившегося отца. Но, боясь отказа, девушка обратилась к красивой незнакомой даме с обманной просьбой и, попав в «тиски ее благотворительности», упустила последнюю возможность встречи с любимым.

Причем героиня — богатая светская дама — так и остается в неведении относительно настоящих причин провала своей благотворительной акции и остро переживает свою «литературную несостоятельность». Впрочем, «приключение, как у Достоевского» не удалось только на первый взгляд: в финале новеллы героиня признается себе в глубокой ценности и значительности происшествия.

Главный предмет новеллы составляет состояние внутренней смятенности и потерянности героини, которое она и пытается преодолеть в цитации русского классика. Причем, хотя мотивация литературного жеста в новелле достаточно сложна, альтруистическое содержание в ней почти отсутствует. В основном героиней движут эгоистические мотивы: пережить необычное приключение, рассказать о нем приятельнице, вызвав ее восторг своим гуманизмом, и, главное, преодолеть мучительное состояние потери чувства идентичности с собой. Не решившись купить дорогой антикварный сервиз в подарок мужу, «она по собственной вине очутилась в каком-то низменном, не подобающем ей положении; она вдруг почувствовала себя несчастной, бесконечно несчастной, и, обозвав себя мелочной, скупой, черствой, уже было настроилась вернуться назад в лавку. Но все стояла, будто пригвожденная

к месту... Ощущение неблагополучия не проходило... пустота в ней ширилась, захватывая все ее существо, — ей мнилось, будто она вот-вот обрушится в себя самое, и этот горестный провал уже не заполнить никакими рассуждениями, доводами, планами исправления допущенной ошибки» (с. 452).

В этой ситуации «полной сумятицы чувств» неожиданную просьбу о помощи героиня воспринимает как «шанс возместить себе» утрату чувства собственного достоинства и самоидентичности. Бедную девушку она воспринимает как «редкостную, бесценную добычу, которую счастливый случай прямо-таки отдал ей в руки» (с. 455). Ее откровенное «возместить себе» отчетливо напоминает раскольниковское «для себя убил». Впрочем, именно «Преступление и наказание» является основным, хотя и не единственным источником цитаты и для героини, и для автора.

Об ориентации Айзенрайха на «Преступление и наказание» свидетельствует ряд факторов. Во-первых, структура жеста героини совпадает со структурой преступления Раскольникова, так как содержит в себе взаимоисключающие намерения. Во-вторых, структура сознания героини также подобна структуре сознания Раскольникова: в «преступности» замысла она себе признаваться не желает. В-третьих, об ориентации на роман Достоевского свидетельствует наличие заимствованного у Достоевского предметного образа: грубошерстный платок девушки с очевидностью напоминает платок Сони Мармеладовой. Наконец, композиционная структура новеллы также соответствует русскому первоисточнику: в ней выделяется часть, посвященная «преступлению»; часть, посвященная описанию наказания (переживание неудачи и оскорбления) и часть, посвященная обновлению, началу «новой жизни».

Правда, в отличие от Раскольникова, героиня с самого начала отдает себе отчет в неподлинности благотворительного поступка, хотя и гонит прочь эгоистические «мыслишки». Осознавая, однако, запретную подоплеку литературного заимствования, героиня и не подозревает, что фактически сменила объект цитации: надеясь на цитирование гуманного жеста, который отличает сострадательных героев Достоевского, она невольно воспроизводит жест, свойственный героям с подпольной психологией; жест, состоящий

в использовании Другого. Недаром благотворительное намерение героини «устроить судьбу» бедной девушки воплощается в невольном, но разрушительном акте.

Однако жестоко-неуместная по отношению к просительнице цитата из Достоевского в отношении ее инициатора (богатой дамы) оказывает благотворное действие. Потерпев поражение, героиня проходит через искус примитивного раздражения и злобы по поводу бессмысленно и бесполезно потраченных усилий, но в финале новеллы переживает катарсическое просветление. «Литературное приключение», пусть и закончившееся вопреки «читательским» ожиданиям героини, осмысливается как способ обретения «истинного опыта», подлинного знания о Другом («Она поняла, что встретилась... с непостижимой судьбой человека»), подлинного знания о себе и как способ обновления, начала «новой жизни». «Она плакала, уткнувшись лицом в колючий шерстяной платок, понимала, что домашние это заметят, но не могла остановиться, и продолжала тихо и беззвучно плакать по дороге домой, она плакала в постели, со слезами заснула и со слезами начала новый день, новую жизнь, в которой очутилась с пустыми руками — и тем богаче» (с. 462). Это последняя фраза рассказа. В полном смысле слова приключение получилось «как у Достоевского».

Новелла Айзенрайха — один из целого ряда текстов, выражающих тенденцию, наметившуюся в литературе второй половины XX века. Это тенденция, в рамках которой литература осмысливается как сфера подлинной жизни, «истинного опыта», как сфера формирования человеком идентичности, утраченной в социальной жизни. Знаменитые слова Г. Флобера о том, что «существование выносимо только в бреду литературном», в литературе XX века оказываются соответственны не только экзистенции автора — создателя художественной реальности, но и экзистенции героя — персонажа этой реальности (хотя сам Флобер, как известно, своим героям в такой возможности отказывал).

¹ Айзенрайх Г. Приключение, как у Достоевского // Австрийская новелла XX века. М., 1981. С. 450. Далее в тексте статьи цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.